

« *90'* — Le temps de l'exposition : entretien avec Véronique Souben »

Maïté Vissault

ETC, n° 89, 2010, p. 26-29.

90' – Le temps de l'exposition

Entretien avec Véronique Souben, commissaire de l'exposition *90'* qui présentait l'ensemble de la collection du Fonds Régional d'Art Contemporain de Franche-Comté, du 19 juin au 4 octobre 2009, à la Saline royale d'Arc et Senans. Aguerrie aux rapports entre l'art et le design, Véronique Souben a développé dernièrement une réflexion complexe sur les dispositifs d'exposition dans le cadre d'un projet ambitieux pour le FRAC Franche-Comté. Ce projet nous permet d'interroger l'actualité de la question du « *display* », ses multiples retournements et sa validité en tant que condition intrinsèque à la création contemporaine.

Maïté Vissault : *Quels furent les enjeux de l'exposition* 90' *?*

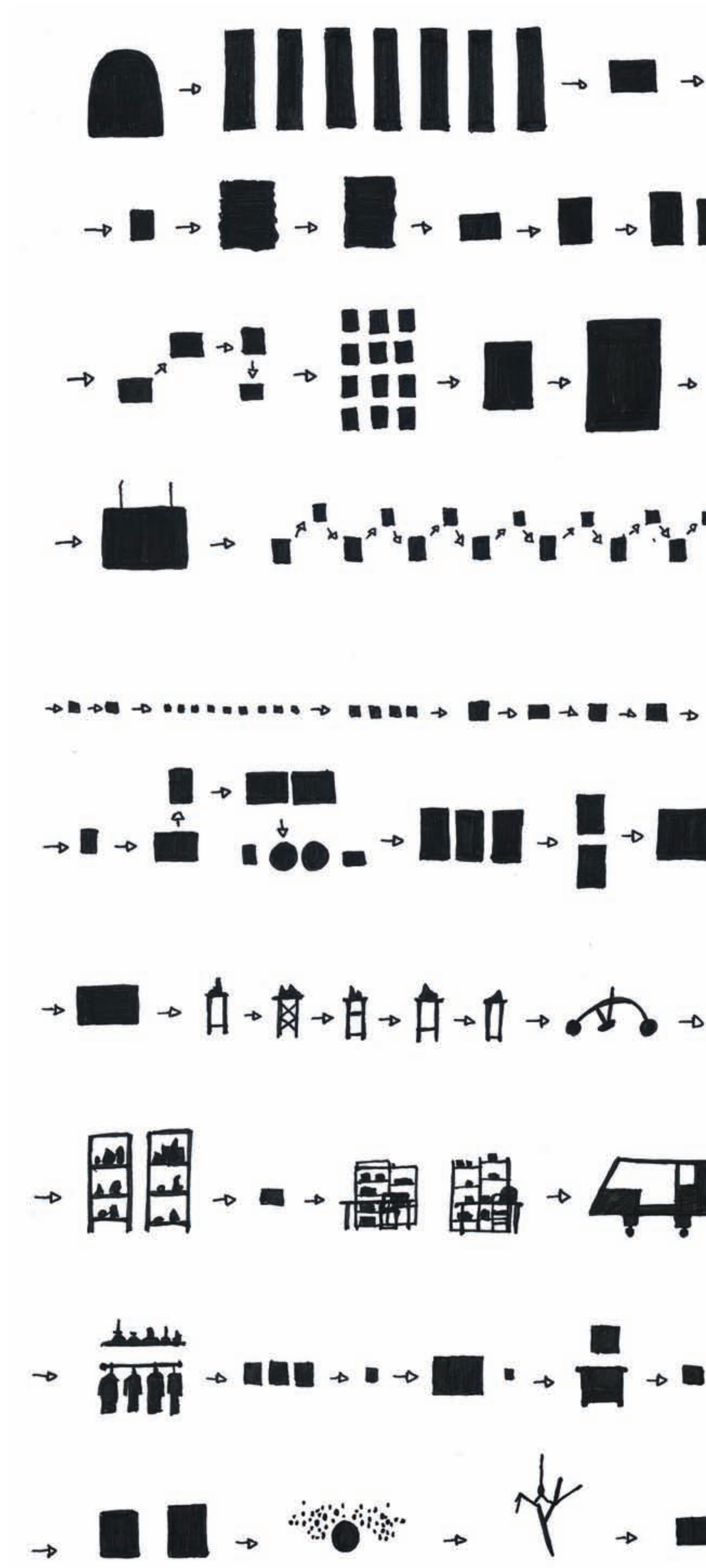
Véronique Souben : Le projet initial était de présenter 80 % de la collection du Frac Franche-Comté, forte de près de 460 œuvres, dans le bâtiment du sel de la Saline Royale, construite par Ledoux au XVIIIe siècle. Toutefois, pour moi, il ne s'agissait pas de présenter seulement un ensemble d'œuvres, mais de réfléchir sur la question de savoir comment montrer une collection dans son ensemble. J'ai donc décidé de ne pas réfléchir de manière thématique mais systémique, en développant des systèmes à travers un dispositif. *90'* est donc devenu un projet d'exposition sur la place et le rôle du visiteur dans un espace et sur la mise en espace d'une exposition.

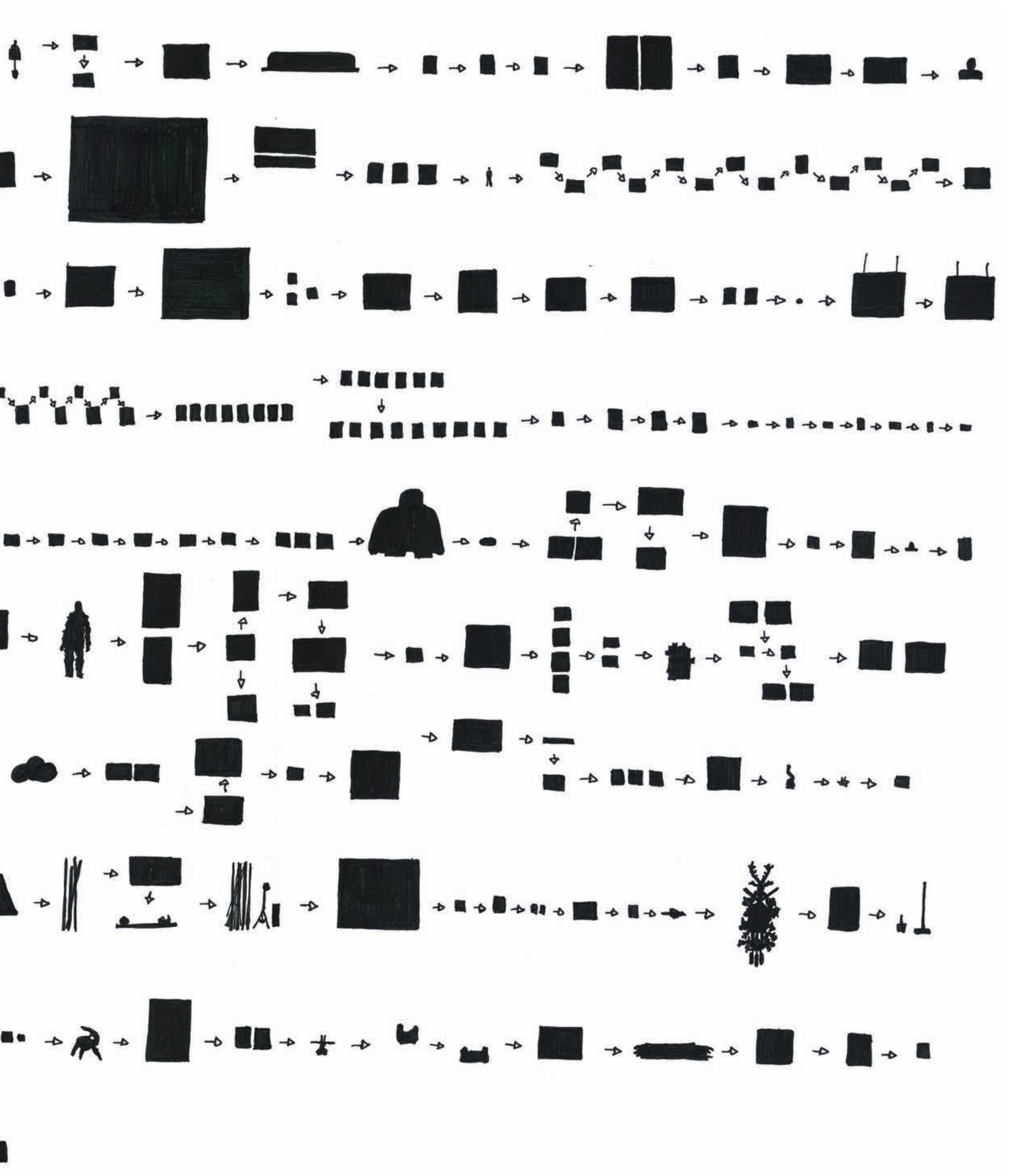
M.V. : *L'utopie sociale véhiculée par l'architecture de la Saline résonnait-elle pour toi avec la collection du FRAC ?*

V.S. : Pas forcément avec la collection, mais plutôt avec l'idée de créer un dispositif qui réponde au lieu de la Saline, à ce cercle parfait découpé en séquences qui, aux dires de Ledoux, reprend la course du Soleil. Cette architecture, radicale et moderne, répond à une notion de temps qui se retrouve comme donnée culturelle de la ville de Besançon, berceau de l'horlogerie française au XVIIIe et XIXe siècles. Tous ces paramètres ont fait naître en moi l'envie de réaliser une exposition sur la notion de temps : quels sont les temps différents qui influencent la visite d'une exposition et la perception des œuvres ? J'ai donc créé une scénographie constituée d'un ensemble de 10 galeries strictement parallèles, plutôt étroites, percées par une longue diagonale. Ce dispositif en couloirs s'inspirait de la disposition fonctionnelle et séquentielle de l'architecture et du bâtiment. De plus, dans chaque galerie a été développé un « système » d'accrochage annexé à un système temporel. Les galeries se suivent donc avec trois temporalités qui se croisent, déterminées par les titres donnés à chacune d'elle : le temps de la collection, le temps de l'œuvre et le temps de l'espace.

M.V. : *Puisqu'il s'agit d'une réflexion sur l'espace-temps de l'exposition, quelle différence fais-tu entre dispositif d'exposition,* display *et scénographie ?*

V.S. : Le dispositif imaginé ici regroupe ces trois données. Il y a le dispositif qui est l'objet en question, cette succession de 10 galeries parallèles, le *display* qui est la manière dont j'ai développé des systèmes de présentation des œuvres selon des modalités très précises. Dans la galerie « temps séquence », par exemple, les vidéos sont regroupées selon un critère strict de temporalité : cinq min, 10 min, 45 min. Finalement, il y a aussi une scénographie, car le spectateur peut sortir par les côtés du dispositif rigide des galeries et percevoir le décor, l'ensemble comme une scène. Il s'aperçoit alors que l'exposition est un lieu fictionnel par définition. Ainsi, contrairement à la structure de la Saline, extrêmement autoritaire car basée sur le fameux regard panoptique permettant de maîtriser tout l'espace avec au centre le poste du commandeur, l'ensemble du « dispositif » est ici faussement autoritaire. La grande diagonale exploite ce sentiment de maîtrise de l'espace, car on voit le début, la fin et l'enfilade, comme autant de pages d'un livre en 3D. Toutefois, il est impossible de maîtriser tout l'espace. De plus, chaque galerie est ouverte; le visiteur peut donc sortir du dispositif et prendre d'autres directions; il peut réinvestir la salle. Ces glissements m'intéressaient tout particulièrement : d'un côté, une succession rigoureuse et systématique de galeries parallèles, de l'autre, selon le type de



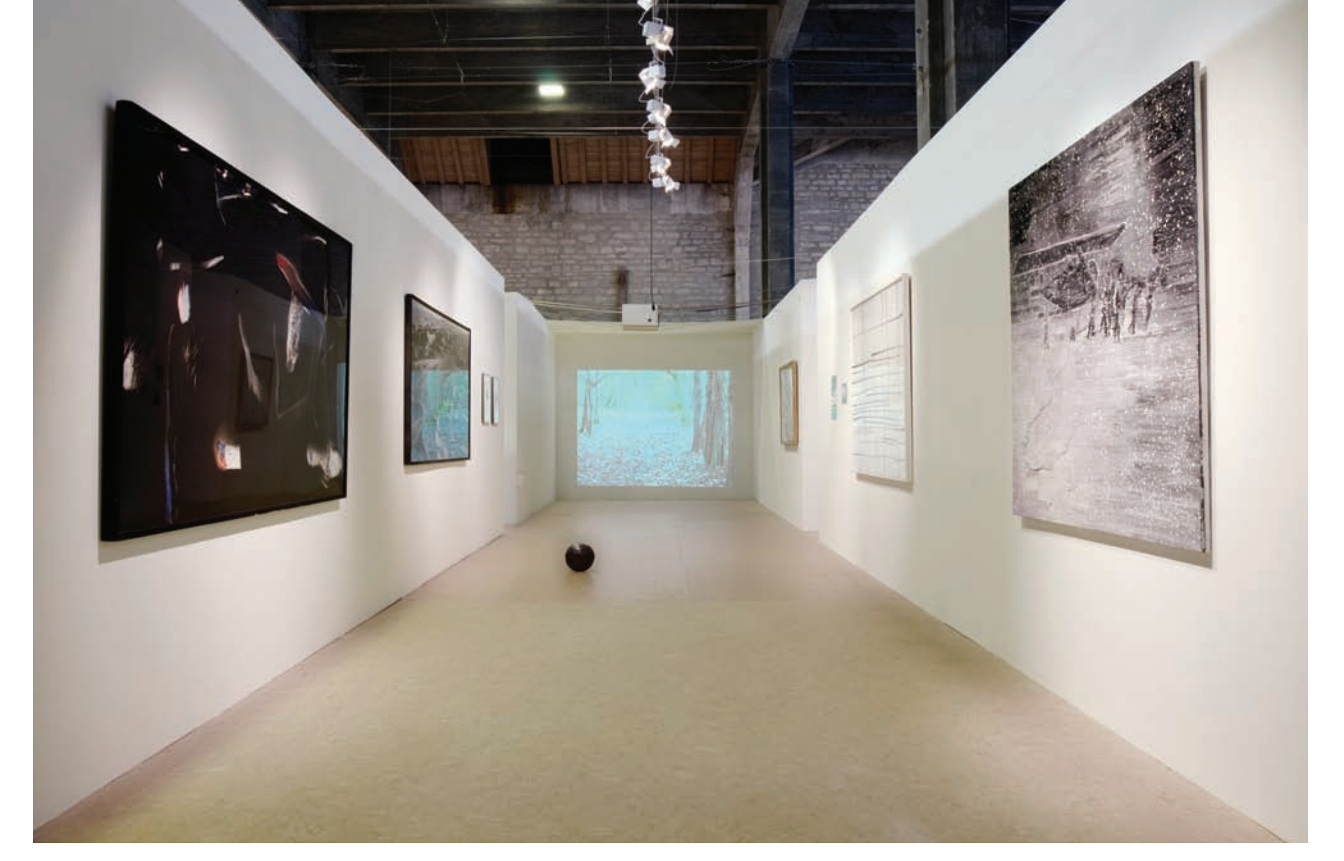


Julien Berthier, *Visite Timeline Subjective Non Proportionnée et avec Oublis*, 2009. Dessin pour le projet de catalogue de l'exposition *90'*.

la galerie et le mode d'exposition développé, susciter des impressions différentes. La même galerie a pour moi plusieurs fonctions, celles d'un lieu de passage, d'un couloir et d'un lieu d'exposition.

M.V. : *En dehors du dispositif, d'autres éléments tels que les titres, l'accrochage et l'éclairage viennent aussi spécifier chaque galerie. Prenons le cas de l'éclairage, quel rôle joue-t-il dans cette construction ?*

V.S. : Dans l'ensemble des galeries, j'ai opté pour un éclairage standard : une grande bande de néons suspendue créant une lumière rase, homogène et relativement neutre. À cela se sont ajoutés des éclairages spécifiques comme dans la galerie « sans titre », basée sur un choix subjectif personnel d'une douzaine d'œuvres réparties dans le temps. Dans ce cas, j'ai choisi un éclairage par spots accentuant le caractère scénique, théâtral et



Aurélien Mole, exposition *90'*, *galerie Sans Titre*. Photographie : Aurélien Mole.

fictionnel du *display*. Dans la « galerie des archives », la direction des néons a été changée, au lieu d'une grande bande traversant la galerie, ils ont été placés perpendiculairement comme dans des bureaux.

M.V. : *À ton avis, l'exposition est-elle aujourd'hui le lieu d'une spectacularisation de l'œuvre d'art ?*

V.S. : En effet, beaucoup d'expositions ont pour dessein de spectaculariser les œuvres d'art. Ici, il s'agissait justement de rendre visible les coulisses du spectacle : au lieu de cacher les éléments de mise en scène conditionnant la lecture du visiteur, les montrer à l'aide de contrastes, en créant des éclairages différents ou en développant des systèmes de cartels spécifiques pour chaque salle. Dans la « grande galerie », il n'y a pas de cartels, puisqu'il s'agit là d'un accrochage « tapisserie » extrêmement dense du sol au plafond. Le spectateur a à sa disposition un plan qui lui permet de visualiser d'un point fixe l'ensemble comme un immense tableau. La galerie « sans titre » ne contient aucun cartel, aucune information; la galerie « chronologie » possède des cartels très longs qui intègrent des entretiens réalisés avec les directeurs des Fracs expliquant le choix des œuvres, etc.

M.V. : *Presque en porte à faux, cette lecture critique s'inscrit néanmoins dans le discours ambiant – issu de la « crise » – qui consiste, comme l'affirme par exemple Daniel Birnbaum, le commissaire de la dernière Biennale de Venise, à réévaluer le rôle du curateur comme celui qui ne s'intéresse pas aux effets sur les œuvres d'art mais se retire, accompagne le travail de l'artiste et devient invisible. Le* display *est-il passé de mode ou est-ce que ce discours dévoile une hypocrisie ambiante ?*

V.S. : Hans Ulrich Obrist affirme aussi aujourd'hui que les choses doivent se développer de manière organique sans intervention, alors que ses expos sont d'une subjectivité criante, dans leur version capharnaüm. De même pour Birnbaum, c'est extrêmement théâtralisé, très nostalgique avec des ambiances et des goûts très précis. Au moment où je créais mon exposition, Philippe Rahm lançait la mode du « dispositif organique, libre et généreux » pour la *Force de l'art 02*. Toutefois, en deçà du discours, cette manifestation retombait finalement dans le cube blanc à travers un dispositif de foire customisé, plus ou moins adapté aux besoins des artistes et bien loin d'être empreint de générosité. Un dispositif d'ambiance de type marketing ou publicitaire dans lequel, jusqu'aux cartels, on vous disait ce que vous deviez ressentir. Dans un certain sens, *90'* en est l'antithèse, car l'exposition assume un discours critique consistant à faire passer la subjectivité du commissaire au second plan. Les modes et systèmes que je m'étais imposés m'obligeaient à montrer des œuvres que je n'aurais sans doute pas sélectionnées et me permettaient aussi de jouer l'ensemble de la collection ou presque. Il s'agissait de mettre en retrait la subjectivité dont tu parles et en même temps de rendre visibles les choix de sélection. Au lieu de dire que ce sont les œuvres qui régissent l'accrochage, c'est bien moi qui détermine des systèmes d'accrochage. Je le dis et l'énonce notamment dans le petit fascicule-mode d'emploi distribué à l'entrée. Les gens savent ainsi quels sont les processus de conditionnement à l'œuvre.

M.V. : *N'y a-t-il pas là aussi une instrumentalisation de l'œuvre d'art ?*

V.S. : C'est évidemment à double tranchant. Il y a bien une instrumentalisation qui paradoxalement est désamorcée par le fait que l'on énonce le procédé à l'œuvre. C'est peut-être subjectif, mais je pense que l'on entre alors plus facilement dans les œuvres. À en croire les réactions, au début, on est pris par la densité de l'accrochage et les contrastes plutôt violents, puis en se familiarisant avec les systèmes, on peut mieux s'isoler face à l'œuvre. Par exemple, dans la galerie « récit », on ne voit pas au premier abord les œuvres, mais une structure décorative dessinant l'espace, une présentation graphique. On se trouve confronté à un *display* forcené, car exagéré. Puis en regardant ces séries une à une, on se rend compte que le format – ici séquentiel – est à chaque fois singulier et détermine l'appréhension de l'œuvre.

M.V. : *Toutefois, à travers cette esthétique « forcenée » de la galerie, tu as créé une multitude de « cubes blancs ». Il y a donc aussi ici une sacralisation qui s'opère, qui n'est plus une sacralisation de l'œuvre mais de l'exposition, de son dispositif. Le spectateur est bien enfermé dans une mise en scène.*

V.S. : C'est vrai, le spectateur est enfermé, immergé dans l'exposition, dans une enfilade comme à Versailles. Les galeries étant étroites, il se retrouve plongé dans l'exposition, dans son histoire, sauf qu'à un moment il est amené à sortir de ce dispositif. Il s'aperçoit alors que tout ça est une fiction, une mise en scène. C'est ce contraste, ce petit décalage, cette rupture, qui fait la différence. L'exposition interroge justement la sacralisation, en ce qu'elle la met en abîme par excès, par péché d'exagération, et rompt ainsi avec la politique du cube blanc qui



Charles Fréger, *Grande Galerie*, photo pour le catalogue de l'exposition *90'*.

veut que l'œuvre soit décontextualisée, isolée, sacralisée, hyperesthétisée, au moyen d'une hauteur standard, d'une distance entre les œuvres, d'un éclairage, etc. Il y a là une tentative de mise en critique du dispositif, qui renvoie à une réflexion plus générale sur une société dans laquelle la présentation est plus importante que l'objet en lui-même. Pourquoi présente-t-on les choses comme ça et pas autrement ? Y a-t-il un au-delà de la structure ?

M.V. : *Tu évoques l'exposition comme système de monstration et de construction de sens, mais aussi comme lieu de réflexion critique. Toutefois, tu proposes une mise en squelette des modes d'exposition qui ne renvoie pas d'emblée à une alternative critique. Dans quel sens s'opère la réflexion critique ?*

V.S. : La critique n'est pas du tout frontale ou en rupture. Il s'agit de vraiment œuvrer dans le système, il n'y a pas de nouvelles définitions du lieu d'exposition. Je prends tous les systèmes existants qui se sont développés au cours du XXe siècle et je les mets à plat. Peut-on aujourd'hui récréer l'accrochage en tapisserie du XIXe siècle ? Est-ce que ça marche ? L'accrochage en tapisserie rappelle en effet fortement ces écrans d'ordinateur et leur visualisation en icônes où toutes les images sont collées entre elles. À cela s'ajoute l'idée de l'atlas d'images tel qu'Aby Warburg a pu le penser comme un système de mise en collusion, de rapprochements entre les œuvres.

M.V. : *Et la culture du zapping.*

V.S. : Le zapping est réel, il appartient à notre quotidien. Plutôt que de le décrier, ne faut-il pas l'expérimenter ? Au début de l'exposition, j'ai placé l'extrait du film de Godard *Bande à part*, où l'on voit les protagonistes qui courent dans le Louvre pour battre le record de 9 min 45 sec. Ça a inspiré des jeunes qui ont couru en zappant toute l'exposition d'un bout à l'autre. Au-delà de l'anecdote, cette allusion était pour moi une réponse critique au flux du visiteur. Au début du XXe siècle, Edward Steichen ou Herbert Bayer ont beaucoup réfléchi sur cette notion de flux et de contrôle du visiteur. Puis cette réflexion a été abandonnée pour être rattrapée par d'autres contingences, celles du marketing, du commerce, etc. Maintenant les flux sont de plus en plus régulés : au Louvre, on crée des autoroutes pour Tour-opérateurs, pour *Picasso et ses maîtres* on instaure des *timing ticket* ou dans certains musées anciens on demande aux visiteurs de ne pas rester plus de 15 min dans les salles.

M.V. : *Tu projettes maintenant la confection d'un catalogue. Vas-tu, après avoir réalisé un livre en 3 D, réaliser cette fois-ci une exposition en 2 D ?*

V.S. : Le passage au catalogue permet en effet de continuer ces expériences sur le temps moyen de visite d'un musée en France : 90 minutes et de réfléchir sur l'exposition comme médium pour montrer des œuvres ou une collection. Il s'agira d'un catalogue raisonné dans lequel la collection sera abordée comme une entité. Pour cela, j'ai demandé à plusieurs artistes de documenter singulièrement l'exposition selon des critères précis au moyen de différents médiums : photos, dessins, film. Ces interventions vont, je l'espère, ouvrir d'autres regards sur la collection et sur la façon dont les œuvres sont mises en situation.

M.V. : *Y aura-t-il la même intention critique dans le catalogue que dans l'exposition ?*

V.S. : Oui, le catalogue est l'occasion de poursuivre la réflexion critique sur les médias tels qu'ils forment, accompagnent et créent une image dans l'image : l'exposition, les cartels, l'éclairage, etc. Tout cela construit une mémoire de la collection. À cet effet, une partie de l'ouvrage s'appuiera sur un gros travail d'archivage, sur tout ce qui accompagne la médiation des œuvres : les cartons, affiches, annonces, notices, fiches pédagogiques, photographies d'œuvres en contexte, etc. Ces différents para-textes font partie intégrante de l'identité de la collection et viendront s'intégrer à la présentation des œuvres.

M.V. : *Comment imagines-tu les débordements que ce laboratoire va engendrer dans ta pratique de commissaire ?*

V.S. : Je n'ai pas l'intention de développer ce projet très dense qui risquerait de n'être qu'un système à tiroirs. Par contre, cette expérience s'inscrit dans la lignée de mes préoccupations précédentes comme, par exemple, ce vaste projet sur l'histoire de la vitrine qui, là aussi, propose une histoire transversale de l'histoire de l'art et interroge la vitrine comme médium artistique au XXe siècle.

Propos recueillis par Maïté Vissault